

## Мистецтвознавство

УДК 792:008(477)"18/19"

**Богданець-Білокаленко Наталія Іванівна**доктор педагогічних наук,  
головний науковий співробітник  
Інституту педагогіки НАПН України  
ORCID 0000-0001-6793-8018  
[nataliabogdanets@gmail.com](mailto:nataliabogdanets@gmail.com)**Недін Лариса Миколаївна**заслужена артистка України, ст. викладач  
Київського Університету театру, кіно і  
телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого  
ORCID 0000-0001-6404-5775  
[loraart@ukr.net](mailto:loraart@ukr.net)**Погребняк Інґа Василівна**кандидат філологічних наук,  
доцент Інституту журналістики  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
ORCID 0000-0002-5181-8561  
[i.pohrebniak@kubg.edu.ua](mailto:i.pohrebniak@kubg.edu.ua)**КУЛЬТУРНІ КОДИ І МИСТЕЦЬКА КОМУНІКАЦІЯ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ  
КІНЦЯ ХІХ– ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ**

**Мета** статті полягає у висвітленні мистецької комунікації діячів українського театру, розкриття їхніх ідей, творчих задумів, світоглядних позицій, бачення розвитку і становлення українського театру на чолі з М. Кропивницьким. Закцентовано увагу на листуваннях Марка Кропивницького з культурно-громадськими діячами. Зокрема вболівання за долю театру, важливість його для народного просвітництва і загалом для розбудови національної свідомості. **Методологія** дослідження полягає у використанні методів аналізу, синтезу, узагальнення, а також історичного і системного підходів, завдяки яким визначено культурні коди комунікації митців та окреслено історію становлення українського театру кінця ХІХ– початку ХХ ст. **Наукова новизна** полягає у виявленні в результаті мистецької комунікації театральних діячів впливу культурного та просвітницького процесу в Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. на становлення і формування українського театру, його провідних акторів і керівників; досліджено й позиціоновано організаційну діяльність Марка Кропивницького та його однодумців (І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Старицького, М. Садовського, М.Заньковецької) в галузі театру; обґрунтовано засадничі ідеї Бориса Грінченка у діалозі з Марком Кропивницьким у розвитку театру кінця ХІХ – початку ХХ ст. на Наддніпрянській Україні. Вперше досліджено і представлено культурну комунікацію діячів мистецтва, зокрема театрального. **Висновки.** З'ясовано культурні коди мистецької комунікації діячів українського театру кінця ХІХ– початку ХХ століть, зокрема роль Марка Кропивницького у розбудові українського театру та обставини за яких став можливий / необхідний театр; розкрито роль театру для освіти простих людей; досліджено епістолярно-театральний діалог знакових постатей окресленої доби, проаналізовано твори українських драматургів означеного періоду.

**Ключові слова:** український театр, епістолярій, мистецька комунікація, культурні коди.

*Богданець-Білокаленко Наталия Ивановна, доктор педагогических наук, главный научный сотрудник Института педагогики НАПН Украины; Недин Лариса Николаевна, заслуженная артистка Украины, старший преподаватель Киевского Университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого; Погребняк Инга Васильевна, кандидат филологических наук, доцент Института журналистики Киевского университета имени Бориса Гринченко*

**Культурные коды и художественная коммуникация деятелей украинского театра конца ХІХ - начала ХХ веков**

**Цель** статьи заключается в освещении художественной коммуникации деятелей украинского театра, раскрытие их идей, творческих замыслов, видения развития и становления украинского театра во главе с М. Кропивницким. Акцентировано внимание на переписке Марка Кропивницкого с культурно-общественными деятелями. В частности, переживания за судьбу театра и важность его для народного просвещения и в целом для развития национального сознания. **Методология** исследования заключается в использовании методов анализа, синтеза, обобщения, а также исторического и системного подходов, благодаря, которым определены культурные коды и намечена история становления украинского театра конца ХІХ- начала ХХ в. **Научная новизна** заключает-

ся в виявленні в результаті художественної комунікації театральних діячів впливу культурного і просвітницького процесу в Україні кінця XIX - початку XX в. на становлення і формування українського театру, його ведучих акторів і керівників; досліджена і позиціонована організаційна діяльність Марка Кропивницького та його єдиномышленників (І. Карпенко-Карого, П. Саксаганського, М. Старицького, М. Садовського, М. Заньковецької) в області театру; обґрунтовано ідеї Бориса Грінченка в діалозі з Марком Кропивницьким в розвитку театру кінця XIX - початку XX в. на Придніпровській Україні. **Висновки.** Виявлено культурні коди і художественна комунікація діячів українського театру кінця XIX - початку XX століть, а саме роль Марка Кропивницького в розвитку українського театру і обставини, при яких стався можливий / необхідний театр; розкрито роль театру для освіти простих людей; досліджено епістолярно-театральний діалог знайомих осіб означеного періоду; проаналізовані твори українських драматургів вказаного періоду.

**Ключові слова:** український театр, епістолярій, художественна комунікація.

**Bogdanets-Biloskalenko Natalia**, Doctor of Pedagogical sciences, the Head of the Scientific-and-research laboratory of Hrinchenko studies of Borys Grinchenko Kiev University; **Nedin Larysa**, Honored artist of Ukraine, Associate Professor Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University; **Pogrebnyak Inga**, Candidate of Philology Associate Professor of the Department of Ukrainian Literature and Comparative Studies of Borys Grinchenko Kiev University;

**Cultural codes and artistic communication in the Ukrainian theater in late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries.**

**The purpose of the article** is to consider the history of development and the formation of the Ukrainian theatre lead by M. Kropyvnytskyi. The correspondence between Borys Hrinchenko and Mark Kropyvnytskyi is highlighted, namely, Hrinchenko's sorrows concerning the destiny of the theater and its importance for people's education and establishment of the national identity. **The methodology** of the research work involves the application of the methods of analysis, synthesis, and generalization as well as historical and systemic approaches, which enabled defining cultural codes and describing the history of the formation of the Ukrainian theater in late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries. **The scientific novelty** of the research is in determining the influence of the cultural and educational process in Ukraine in late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries on the establishment and formation of the Ukrainian theatre, its prominent actors and directors; Mark Kropyvnytskyi's organizational activities as well as engagement of his adherents in the theatrical field (I. Karpenko-Karyi, P. Saksahanskyi, M. Starytskyi, M. Sadovskyi, M. Zankovetska) are considered and established; Borys Hrinchenko's constitutive ideas in the dialogue with Mark Kropyvnytskyi concerning the development of the theatre in late 19<sup>th</sup> - early 20<sup>th</sup> centuries in Naddniprianska Ukraine are specified. **Conclusions.** Mark Kropyvnytskyi's place in the formation of the Ukrainian theater in the Ukrainian territory governed by Russia and the circumstances under which the theatre became possible and necessary is established; the role of the theater in education of ordinary people is considered; the epistolary-and-theatrical dialogue between Borys Hrinchenko and Mark Kropyvnytskyi is addressed; works by Ukrainian playwrights of the aforementioned period are analyzed.

**Key words:** Ukrainian theater, epistolary, artistic communication.

Актуальність теми дослідження. Театральне мистецтво – складна, багаторівнева система, в якій існує безліч підсистем і елементів, що пов'язані між собою міцними зв'язками. Знакова чи семіотична функція театру окреслює певну знакову систему, яку кожен глядач засвоює персонально (індивідуально). Без вивчення мови театру неможливо у повному обсязі отримати задоволення від сценічного мистецтва. Декорації, театральне освітлення, костюми, музика, гра акторів – все передає емоційний і філософський задум творців (драматурга, режисера, художника-сценографа, композитора, акторського ансамблю) вистави. Справжній театральний глядач має вчитися розуміти нюанси театральної мови. В контексті театральної дії між акторами і глядачами відбувається обмін настроями, почуттями, ідеями та уявленнями, взаємодія, енергетичний симбіоз, отже, здійснюється комунікація, а інформація передається, уточнюється, видозмінюється між двома суб'єктами, тобто представниками сцени і глядачами.

Стан наукової розробки проблеми. Відомий культуролог Юрій Лотман стверджує, що «вистава з одного боку, веде діалог з п'єсою, а з іншого – із глядачем. Це два різних діалоги і вистава розкривається в них по-різному. Жодне з мистецтв не пов'язане настільки з реакцією аудиторії, не реагує на цю реакцію настільки активно, як театр. Можливість діалогу – одне з найважливіших і складних досягнень культури і втрата діалогу із глядачем – загибель театральної культури» [1, 607].

Від початку виникнення театральне мистецтво використовувалося як засіб впливу на соціальні процеси, колективні дії, індивідуальну поведінку. На думку Р. Шульги, ще стародавні обряди і ритуали «виконували надзвичайно важливу соціальну функцію – згуртування членів спільноти, консолідацію їхніх зусиль на досягнення певної мети і, що найголовніше, формування відчуття приналежності до цілого» [2, 339 – 361]. Інші дослідники Г. Локарева та Н. Стадніченко наголошують на арттерапевтичних функціях театрального мистецтва, а саме: катарсична (очищення, звільнення від негативу); регулятивна (усунення нервово-психічного напруження, моделювання позитивного психоемоційного стану); комунікативно-рефлексивна (формування адекватної міжособистісної поведінки) [3]. Не зважаючи на певні наукові доробки щодо питання театральної комунікації, розвитку театру в Україні кінця XIX – початку XX століть означена проблематика залишається актуальною і заслуговує на подальші наукові розвідки.

Виклад основного матеріалу. Початок 80-х років XIX століття в Україні – складна суспільно-політична доба, особливостями якої стало роздвоєння свідомості інтелігенції. Якщо в Галичині

І. Франко назвав цей час періодом банкрутства, то в Наддніпрянській Україні – це період розквіту українського професійного театру, літочисленням якого вважається 10 січня 1882 року, коли трупом М. Кропивницького у Києві було здійснено постановку п'єси Т.Г. Шевченка «Назар Стодоля». М. Кропивницький усвідомлював, що громадсько-політичне кредо театру визначає репертуар, тому добирав для постановки і сам створював яскраві твори (часто робив до них музичне оформлення), які відповідали національно-культурним запитам глядача. Ці фундаментальні засади театру давали можливість формувати і удосконалювати акторське і режисерське мистецтво. Треба наголосити, що театр того часу розвивався всупереч забороні українського слова, на що вказували різні циркуляри та приписи. Парадоксально, що в такій атмосфері, всупереч реаліям театр стає моральною і розумовою потребою значної частини українського суспільства.

Констатуємо феноменальний випадок в історії світової культури, коли театральні діячі на власному ентузіазмі будували український театр, що захоплював і дивував глядачів. Вистави у Києві і Харкові за участю М. Кропивницького і М. Садовського демонстрували мистецьку зрілість, вагому роль театру в національному русі. І. Франко писав, що М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий склали першу українську акторську труп, головними перлинами якої згодом були брати Івана Тобілевича, М. Садовський і П. Саксаганський, пані Заньковецька і Затиркевич... «гра українських артистів була не дилетанською імпровізацією, а наслідком сумлінних студій, глибокого знання українського люду та його життя, освітленого інтуїцією великих талантів» [4, 97].

Вся українська культура в той час перебувала під тиском. Мета – повне знищення духовного базису нації. Створення національного театру як такого було неможливим. Проте фактично такий театр існував.

М. Старицький і М. Кропивницький усвідомлювали, що рівень національного театру залежить від художнього рівня п'єс і тому плідно працювали над поповненням репертуару, в якому крім п'єс глибокого громадянського пафосу чільне місце посідали музичні драми, опери, оперети. Музичному професіоналізму корифеїв сприяла постійна творча комунікація з композиторами – П. Ніщинським, К. Стеценком і М. Лисенком та іншими. М. Кропивницький-режисер у роботі з акторами акцентував увагу на простоті, життєвій правді, психологічному розкритті образу. Навіть М. Заньковецька виходила на сцену у складі ансамблів, рядовою хористкою, підпорядковуючись загальному задуму режисера, який був противником зовнішніх ефектів, позування, зайвості, фарсу, клоунади, кривляння. У М. Кропивницького із задумом вистави зливалось все – виконання центральної ролі, майстерність хориста, діяльність статиста, сценографія, деталь, оформлення, що призводило до поліфонічного звучання твору, гармонії. Водночас слово у М. Кропивницького супроводжувалося жестом, мімікою, що створювало особливу стихію, демонструвало силу і безмежну владу над глядачем. Корифеї української сцени ґрунтовною працею над художніми образами створили загальну картину українського життя, побуту, звичаїв, обрядів, високих морально-етичних принципів і, таким чином, піднесли акторську гру до громадянського звучання.

Один із дослідників драматургії і театру Я. Мамонтов писав, що вже на початку 90-х років XIX століття було зрозуміло, що романтично-побутова театральна система оджила свій час, на її місце прийшла система реалістично-побутового театру на чолі з драматургом І. Тобілевичем... «Театр братів Тобілевичів, а потім театр М. Садовського були виразниками цього переходу від побутового романтизму до побутового реалізму» [5, 169]. І разом з тим М. Садовський боровся із засміченням репертуару п'єсами доморощених драматургів, які писали «під Кропивницького» та «під Саксаганського» і культивували примітивну «горілчано-гопачну» мелодраму. Він прагнув поповнити репертуар п'єсами західноєвропейських класиків. Ставив собі завдання піднесення культури акторської гри, особливого значення надавав культурі сценічного слова.

Епістолярно-театральний діалог Б. Грінченка і М. Кропивницького є свідченням таланту двох національно свідомих інтелігентів, які до останнього подиху служили українській ідеї, а в розвитку театру вбачали одну з найважливіших підвалин духовного розвитку України. В листі 1896 року Б. Грінченко писав М. Кропивницькому: «Нам трудно словами висловити нашу вдячність, за ту високу втіху естетичну, що зазнали ми, убачивши як Ви показували нам силою свого таланту живих людей, живе життя. Вкупі з цією нашою дякою великою прийміть од нас і наше бажання щире, щоб ще довгі, довгі роки в щасті та здоров'ї могли Ви на рідній сцені чарувати душі людські, показуючи їм високі ідеали правди, краси й добра» [6, 1 арк.]. У цьому ж листі Б. Грінченко зазначає, що театр впливає на духовний розвиток нації, відіграє особливу роль у розбудові національної самосвідомості, митець піклується про розвиток ідейного театру, який би забезпечував народне просвітництво. «У всіх народів театр завсідги був способом підняти вгору просвіту народню, культуру людську. І у нас всіх робить те саме. Та як у нас національна свідомість спить, то наш театр, опріче того всього, ще й національну свідомість будить. Ми бачили, як вона зросла у нас за останні роки і то наполовину під впливом од нашого театру. І через те на батька цього театру М. Кропивницького і на тих, хто працює так як він у тому ж ділі, дивимося ми яко на ідейних робітників, на наш театр ми не можемо інакше дивитися яко на театр ідейний особливо» [6, 2 арк.].

Б. Грінченко радів швидкому розвитку українського національного театру, високо цінував те, що рідна мова звучала зі сцени, демонструвалося народне життя, ширилася національна ідея. 1896

року, до 25-ліття творчого ювілею М. Кропивницького, Б. Грінченко зазначив: «Ви з надзвичайною енергією ініціатора стали до діла і 25 літ попрацювали коло його, то та тепер одмінилося, що вже публіка причарована правдивими малюванням народного життя, що так мало їй подають писателі...» [7, 1 арк.]. Знаючи про перешкоди розвитку театру, Б. Грінченко був щиро вдячний М. Кропивницькому за ті зусилля, які він витратив заради розбудови і збереження сучасного українського театру: «Ви не злякались перешкод і хоч кругом була невіра до Вашого діла, до того, щоб воно могло статися, Ви почали його робити і сотворили новий сучасний український театр, виборовши йому права, показавши своїми творами стежку художнього реалізму, вивчивши в своїй школі найкращих наших артистів. Ваш вплив лів на увесь наш театр. Та енергія, та любов, до діла, що Ви виявили серед найсумлінніших обставин нашого занедбаного слова, становить Вас у першій лаві борців за його. Замовкши скрізь у справах публічних, лунає наше слово тепер у театрі, пропонуючи йому будучину» [8, 2 арк.].

Варто наголосити, що Б. Грінченко не відступав від своєї духовної позиції і дискусія з М. Кропивницьким є яскравим тому підтвердженням. На його думку, театр має бути ідейним і дбати про духовний та естетичний розвиток. У листі 1901 року Б. Грінченко констатує: «Ви, яко батько нашого театру і український діяч, маєте повинність дбати, щоб підносити нашу театральну сцену все вище й вище, досягаючи, щоб се був театр *ідейний*, щоб він ніс серед людей національну свідомість і найкращі ідеали людської душі» [9, 1 арк.]. М. Кропивницький апелює до того, що акторам потрібно «їсти, пити і в хороми ходити», цим він пояснює постановку меншовартісних п'єс. Натомість Б. Грінченко виступає за те, щоб задовольнялися і фізичні потреби акторів, і духовні – глядачів. «Боже! Чи я ж колись казав, що актори не мають права і добре їсти й пити і в хороми ходити? Але треба сього всього добувати не потуранням низькому й грубому смакові гіршої частини публіки, а такими творами, що і людей приваблювали б і світом ідейним були б осяяні. Бо коли не так, то на що ж і театр?» [9, 1 арк.].

На думку М. Кропивницького, просвітництвом народу мали займатися гімназії, університети, кадетські корпуси, академії і всякі школи, театр виступає лише як підмога. З цим твердженням абсолютно не погоджувався Б. Грінченко, вважаючи, що на українському театрі і літературі лежить місія про духовний розвиток нації: «В нас нема ні гімназії з університетами, ні інших шкіл, а є самий театр та література: то наша школа і нижча й вища і через те на кожному нашому діячеві театру й письменстві лежить повинність ще більше дбати про ідейно і артистично високі театр і літературу, і через те кожна помилка в сій справі є більшим, тяжчим злом, ніж у якого іншого народу, такого що має волю розвиватися на своєму національному ґрунті». [9, 1 арк.].

Б. Грінченко високо поцінював діяльність і творчість М. Кропивницького і тому ставився до нього особливо вимогливо. Вважаючи М. Кропивницького славетним діячем тодішньої культури, водночас не прощав тих огрихів, які прощалися іншим. Театр, на думку Б. Грінченка, – публічна діяльність, яка має право на доцільну критику, заради національного, духовного, естетичного розвитку і кожен хто долучений до цієї святої справи несе повну відповідальність за свою творчість. Б. Грінченко щиро переживав через ідейні розбіжності з М. Кропивницьким: «Ви характеризуєте наші відносини фразою: «На вы и два зубы долой». Я не розумію цієї фрази, але скажу тільки, що й мені сумно за наші відносини, да тільки не мною воно діється. З правдивим поважанням Б. Грінченко. P.S. Марія Михайлівна і Настя дякують за привітання й кланяються» [9, 2 арк.].

Треба визнати, що низку п'єс цього періоду було опубліковано із значним запізненням і це не сприяло їх впливу на розвиток театального мистецтва і драматургії, зокрема драма Василя Мови «Старе гніздо і молоді птахи», завершена у 1883 році. Жанр твору автор визначив як «драматичні образи», в якому йдеться про життя і побут козацької старшини Війська Кубанського в середині XIX століття. В межах побутової драми, в яскравих життєвих картинах, колоритно і переконливо зображено чванство, пихатість, гонитва за дворянською модою і неорганічне засвоєння «вищої культури». Доля цієї оригінальної п'єси, як і всієї спадщини Василя Мови не була щасливою, адже вперше твір було опубліковано лише в 1907 році. До побутових п'єс належала і комедія Тетяни Сулими «Дячиха» (1888), в якій зображено життя сільського духівництва, але твір було надруковано лише у 1905 році.

У кінці XIX століття всупереч цензурним заборонам відчутна тенденція до розширення тематичних меж драматургії із залученням в театральні зали інтелігентного глядача і тому частішими є спроби українських драматургів створювати п'єси не лише із життя селянства, а й інших суспільних верств – чиновництва, козацтва, інтелігенції, міщанства. До зображення життя дрібних поміщиків звертається О. Кониський у комедіях «Порвалась нитка» та «І на пронозу єсть заноза». Автор сатирично змальовує побут чиновництва, гостро викриває хабарництво, продажність, мораль корумпованих бюрократичних кіл. Проте гостро сатиричні, реалістичні картини не дали можливості О. Кониському побачити свої комедії на сцені. До зображення життя і побуту українського міського панства звертається Олена Пчілка у комедії «Світова річ» (1882), але п'єсу було опубліковано лише у 1908 році. Темі життя у місті присвячено водевіль письменниці «Сужена не огужена» (1881), не завершену комедію «Марища на водохрещі», або Бродяча почка» (1889), драму «Отрута». Героями названих творів є міські обивателі, чиновництво; письменниця поглиблює психологізм індивідуальних характеристик. Ця риса характеризує і п'єси з життя інтелігенції М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Д. Марковича, Л. Яновської. Перші соціально-побутові п'єси Л. Яновської з'являються на початку 90-х років XIX століття у яких вона з позиції літературного народництва прагне розв'язати «комплекс взаємовідношень,

естетика – мораль» [10, 23]. По смерті Б. Грінченка «Просвіту» очолила саме Л. Яновська, про яку С. Єфремов писав, що вона «все далі одходить од побутового зображення життя... наперед виступають психологічні проблеми, запити людини, людської особистості, хоч і поставленою в певні рамки побутових обставин» [11, 255]. У подальшому драматурги уникають конфлікту прямого, зовнішнього, натомість віддають перевагу конфлікту внутрішньому, психологічно вмотивованим розбіжностям у поглядах, моральних і етичних засадах. Головною темою драматургії Б. Грінченка і Д. Марковича є шукання інтелігенцією шляхів до зближення з народом, мрії і сподівання на суспільно-політичні зрушення і зміни. Свої погляди на ці питання Б. Грінченко декларував у комедіях «На хмарило», «На громадській роботі», драмі «На новий шлях».

За межі селянської і навіть української тематики виходить драматургія М. Костомарова, який порушує світоглядні й етичні проблеми на матеріалі світової історії. У драмі з римської історії «Кремуцій Корд» йдеться про необхідність говорити істину тиранам, ризикуючи не лише кар'єрою, але й життям; у п'єсі «Елліни Тавриди» засуджується тиранія і прославляються республіканські свободи. Треба наголосити, що драми М. Костомарова не були репертуарними творами і не знаходили відгуку у глядачів, проте окреслена ним традиція визначати гостро політичні проблеми часу ґрунтуючись на античній історії стала дуже плідною в українській драматургії і знайшла відображення в поетичній драматургії Лесі Українки. Пантелеймон Куліш звертається до визначних історичних постатей минулого України у своїй «драмованій трилогії»: «Байда, князь Вишневецький» (1884), «Гетьман Петро Сагайдачний» і «Наказний гетьман Северин Наливайко» (1885-1900). П. Куліш актуалізує проблему «народ і вождь», говорить про необхідність для народу збереження духовної еліти, яка б оперувала державотворчими поглядами. На жаль, п'єси трилогії залишились здобутком історії української драматургії, але не стали сценічними, внаслідок великої кількості ідейних монологів та віршованій формі в цілому.

Висновок. Тклядовою історії, національної культури, життя та інтересів народу, а також сприяє формуванню суспільної свідомості. Особливого успіху театральне мистецтво досягає тоді, коли відстоює гуманістичні ідеї, глибоко і правдиво розкриває духовні проблеми сучасності, допомагає віднайти відповіді на складні життєві питання. Художнє відображення буття, утвердження певних світоглядних ідей, суспільних норм відбувається в театрі внаслідок репрезентації, в яку задіяні глядачі і актори, яких зближує наявність спільних проблем та інтересів. Театр, таким чином, містить великий вплив на формування світоглядних цінностей, політичної зрілості народу, моральності, естетичного смаку. На думку М. Бахтіна, «ціннісним центром подієвої архітекτονіки естетичного бачення є людина не як змістова тотожність, а як стверджувальна конкретна дійсність» [12, 130].

Спілкування – це не тільки обмін інформацією, але й взаємний вплив на поведінку з метою конкретних змін. У театрі такий взаємообмін очевидний: всі сценічні засоби впливають на глядача, його світогляд, глядач в свою чергу, також є творцем вистави, своїми реакціями, співпереживаннями він вступає в діалог з творцями театального дійства, визначає власні акценти у виставі [13]. Комунікація виникає тоді, коли суб'єкти володіють єдиною мовною і знаковою чи схожою системою кодування і декодування інформації. У театрі спілкування відбувається певною мовою, актори, сценографи, режисери прагнуть максимальної виразності сценічного оформлення, пластичної і мовної яскравості театральних персонажів.

Духовне життя у планетарному вимірі, зокрема й кожного європейського народу, неможливе без формування національного театру. З дистанції часу особливо увиразнюється, що саме у театральному мистецтві моральні, націєтворчі духовні шукання відображаються найбільш зримо.

### Література

1. Лотман Ю. Структура художественного текста. СПб.: Искусство, 1998. 610 с.
2. Шульга Р. Соціокультурний вимір художнього життя в Україні: навч. посіб. / за ред. Л. Скоково. К.: Інститут соціології НАНУ, 2006. 361 с.
3. Локарьова Г.В., Стадніченко Н.В. Театральне мистецтво як засіб досягнення позитивних результатів у процесі реабілітації хворих: теоретичний та практичний аспекти [Електронний ресурс] : Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vznu/ped/2009>.
4. Франко І. Українсько-руська (малоруська) література : у 50 т. Київ, 1984. Т. 41. 697 с.
5. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича : в 6 т. Київ, 1931. Т. 6. 269 с.
6. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 року. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930. Арк. 1.
7. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930<sup>Б</sup>. Арк. 2.
8. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1896 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 37930<sup>Г</sup>. Арк. 1.
9. Лист Б. Грінченка до М. Кропивницького. 1901 р. Інститут рукописів НБУ імені В. Вернадського. Ф. III, 40956. Арк. 1-2.
10. Шумило Н. Історія української літератури XX століття: в 2 т. Київ: Либідь, 1993. Т.1 : Початок XX ст.: Загальні тенденції художнього розвитку. 298 с.
11. Єфремов С. Історія українського письменства : у 2 т. Мюнхен, 1989. Т. 2. 495 с.
12. Бахтин М. М. К философии поступка. Философия и социология науки и техники : ежегодник. 1986. С. 129–130.